



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

## ABISMO

Uma metáfora artística sobre o Antropoceno

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa

Para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

*Marta Corunha Dias Lei*

Porto, Setembro de 2025



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

# ABISMO

Uma metáfora artística sobre o Antropoceno

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa

Para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

- Especialização em -

New Media Art

*Marta Corunha Dias Lei*

Trabalho efetuado sob a orientação de

Arlindo Silva

E sob a co-orientação de

Sara Castelo Branco

Porto, Setembro de 2025

**Ao meu pai, que partiu a 11 de janeiro de 2024.**

Falar com palavras nunca foi fácil para mim, mas a tua presença e o teu apoio foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. Sem ti, este mestrado não seria possível.

Obrigada por teres sido a inspiração, a força silenciosa e a razão de cada passo que dei neste caminho.

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Arlindo Silva, agradeço por me guiar e ajudar sempre a encontrar caminhos para desenvolver o meu trabalho.

À minha coorientadora, Sara Castelo Branco, agradeço pela constante disponibilidade.

Agradeço também aos professores José Vasco Carvalho e José Alberto Gomes, pela atenção, pela disponibilidade e pela dedicação enquanto excelentes professores.

Um agradecimento muito especial ao professor Diogo Tudela, que me fez crescer tanto enquanto pessoa como enquanto estudante, desde o 1.º ano da licenciatura até ao último ano do mestrado.

Um obrigado também à Cristina Bastos, pela ajuda incalculável, e a Pedro Oliveira, Nuno Fonseca e Tiago Sousa, sempre generosos e disponíveis com o seu tempo.

Agradeço, de forma muito especial, à minha querida amiga Maria Madalena Lemos Lorga: sem o seu apoio, muitos dos meus trabalhos escritos não teriam alcançado o êxito que tiveram.

À minha família, agradeço pelo apoio incondicional e por acreditarem sempre em mim.

Finalmente, deixo o meu reconhecimento a todas as pessoas da Universidade Católica Portuguesa que estiveram diretamente envolvidas neste trabalho, bem como a todos os que, de algum modo, apoiaram a realização deste projeto e contribuíram para o seu sucesso.

## **Índice**

<b>Resumo</b>	1
<b>1 Introdução</b>	2
<b>2 Abordagem</b>	5
2.1 Metodologia	5
2.2 Referências Teóricas	6
2.3 Referências Artísticas	16
2.4 Cronograma	25
<b>3 Desenvolvimento do Projeto – Diário de Criação</b>	29
<b>4 Reflexão Crítica</b>	41
4.1 Comparação de resultados obtidos com objetivos propostos	41
4.2 Constrangimentos da produção	42
4.3 Reflexão sobre processo de aprendizagem	43
<b>Referências</b>	45
<b>Bibliografia</b>	46
<b>Apêndice A</b>	47
<b>Apêndice B</b>	49

## Resumo

No âmbito da *New Media Art*, desafiei-me a explorar a multidisciplinaridade na minha prática artística. *Abismo* é uma instalação artística que mergulha nas profundezas do oceano, revelando os resíduos que lá vão parar, muitas vezes sem que tenhamos consciência sobre isso. Utilizando materiais descartados para levantar questões sobre a forma como lidamos com o lixo, torna-se visível o impacto invisível da nossa presença na Terra. Este projeto propõe um alerta, sobretudo sensorial, sobre a forma como tratamos o ecossistema marinho – essencial à vida é fundamental para a nossa respiração, mas constantemente negligenciado. Através de um método empírico, *Abismo* desenvolve-se como uma investigação baseada na observação direta, na experimentação e na experiência. Este é um projeto final ancorado em temas urgentes da atualidade, profundamente ligados à natureza, que vê na arte um meio de sensibilização, reflexão e transformação.

**Palavras-Chave:** Antropoceno; Arte; Sustentabilidade; Ecossistema; Poluição.

## Abstract

Within the field of New Media Art, I challenged myself to explore divergence to its fullest by thinking as a multidisciplinary artist, refusing to confine myself to a single language within the arts. *Abismo* is an artistic installation that dives into the depths of the ocean, revealing the waste that ends up there – often without our awareness about it. By using discarded materials to raise questions about how we deal with garbage, the invisible impact of our presence on Earth becomes visible. This project proposes a warning, mainly, a sensory one, about the way we treat the marine ecosystem – which is fundamental to life, to our breathing, yet constantly neglected. Through an empirical method, *Abismo* unfolds as an investigation based on direct observation, experimentation, and lived experience. It is a final project anchored in urgent contemporary themes, deeply connected to nature, that regards art as a means for raising awareness, reflection, and transformation.

**Keywords:** Anthropocene; Art; Sustainability; Ecosystem; Pollution

## 1 Introdução

*Abismo* surge como uma tentativa de tornar visível o invisível: os resíduos que se acumulam nos oceanos e que, embora muitas vezes ocultos, afetam diretamente o equilíbrio da vida marinha – e, por consequência, a nossa própria existência. O projeto parte da recolha e reutilização de plásticos, móveis, e materiais diversos previamente descartados, resinificando-os em formas orgânicas que remetem a algas e organismos abissais, numa fusão entre o artificial e o natural, o vivo e o morto.

Este cenário de poluição oceânica crescente, onde o lixo se acumula de forma insustentável, evidencia a nossa corresponsabilidade enquanto habitantes deste planeta. Através da utilização de resíduos que nos rodeiam diariamente, o projeto explora a crescente imersão da humanidade nos seus próprios detritos, sugerindo que habitamos uma situação limite.

Estamos cada vez mais afastados da natureza e, paradoxalmente, mais próximos da nossa própria extinção. Esta não é apenas uma visão meramente filosófica, mas sim uma realidade sustentada por factos científicos e dados concretos sobre o estado atual do planeta. Fontes como o *website* *The World Counts* (2025) oferecem uma visão clara sobre o ritmo acelerado da perda de biodiversidade, o aumento da emissão de gases com efeito de estufa, o esgotamento dos recursos naturais e a acumulação insustentável de resíduos.

Estas realidades informam e justificam a urgência de um olhar artístico e crítico sobre o que significa criar e existir no Antropoceno. Por isso, a instalação visa abordar o impacto global do consumo excessivo e da poluição, confrontando a negação inconsciente da nossa responsabilidade pela deterioração planetária e a ameaça de uma nova grande extinção. A arte é o meio escolhido para esta reflexão, partindo do princípio de que não existe um "Planeta B" e que este é o único que habitamos.

Através deste Relatório, propõe-se uma reflexão sobre a construção do projeto *Abismo*, abordando não só os resultados materiais e visuais da instalação, mas também o percurso conceptual, as referências teóricas e as inquietações que o motivaram.

*Abismo* estabelece um diálogo com uma série de referências artísticas, filosóficas e ideológicas que atravessam a minha prática. Entre elas, destacam-se as reflexões de Bruno Latour sobre a urgência de repensar a natureza, assim como a obra de artistas como Hugo Canoilas, que explora os fundos marinhos em instalações de forte carga sensorial e crítica. Ao longo do relatório, outras referências serão apresentadas para contextualizar teórica e artisticamente o percurso deste projeto. Através de uma abordagem transdisciplinar, que cruza arte, ecologia e

pensamento contemporâneo, este projeto explora o potencial do lixo como matéria expressiva e crítica, questionando os limites entre criação e destruição, natureza e cultura.

O objetivo deste projeto não é oferecer respostas, mas sim levantar questões urgentes sobre a forma como habitamos o planeta e como convivemos com os resíduos que produzimos. Através de uma linguagem visual e sensorial, *Abismo* convida à reflexão, ao confronto e, quem sabe, à transformação. Esta instalação nasce de uma manifestação artística, mas também de um olhar crítico e atento para o que está ao nosso redor, um escavar entre os restos daquilo que deixamos para trás e dar-lhes, ainda que por instantes, uma nova possibilidade de existência.



*Imagem 1 – Vista Geral, Abismo, Resultado Final, Panorama.*



*Imagem 2 – Várias Vistas de Abismo, Exposição Final, Panorama.*

O presente Relatório está estruturado para refletir o percurso do projeto. Mais do que seguir uma lógica linear, a narrativa contextualiza a pesquisa, os dados e os fatores que enquadram o conceito do Antropoceno, entrelaçando a teoria com a prática artística. A inclusão de referências a artistas cujos trabalhos ressoam com a minha abordagem contribui para este percurso reflexivo e criativo.

## 2 Abordagem

### 2.1 Metodologia

Este projeto não assenta num percurso linear, mas sim numa deriva, feita de recolhas, fragmentos e movimentos de retorno. Assim, num processo essencialmente prático-experimental, em que as decisões criativas emergem de impulsos internos e de respostas às condições do ambiente observado, a prática surge de gestos guiados por uma atenção sensível ao mundo, e não por uma motivação racional imediata. Tal como escreve Henry David Thoreau no seu *Journal* (1852), «*I must let my senses wander as my thought, my eyes see without looking... Go not to the object; let it come to you*». Esta ideia ressoa diretamente com a forma como me relaciono com os materiais, os espaços e as formas que emergem no meu trabalho. Neste projeto não existiu uma lógica dedutiva ou hipóteses previamente estabelecidas. Houve, antes, uma abordagem intuitiva, aberta e exploratória, onde a prática se construiu a partir da observação atenta do mundo. Neste sentido, a prática situa-se naquilo que Henk Borgdorff (2012) define como investigação baseada na *prática artística*: «*Implica também que a forma mais eficaz de articular, documentar, comunicar e disseminar os resultados da investigação não é a discursiva dominante, mas sim a forma que utiliza o próprio meio como modo de expressão*».



Imagem 3 – Momento de criação, registo fotográfico, na OSSO Associação Cultural

As peças foram realizadas de forma visual e sensível, motivadas pela urgência de responder ao que é observado, recolhendo vestígios de um mundo em ruína. Resíduos plásticos, fios têxteis e fragmentos encontrados em espaços urbanos e depósitos de lixo foram apropriados como testemunhos de uma ecologia em colapso, e transformados posteriormente em matéria-prima escultórica.(Apêndice A, Img.41) Como sugere Jane Bennett, «*vital materiality can start to take shape*», (Bennett, 2010) e nesse sentido, todos os resíduos utilizados participam ativamente na realidade, dissolvendo a ilusão de uma separação entre natureza e sociedade. Esta premissa está em diálogo direto com o que Bruno Latour lembra em *Jamais Fomos Modernos* (1994), estamos rodeados de híbridos<sup>1</sup>. O processo foi acompanhado de registos fotográficos e através do desenho, que permitiram explorar formas e cores. O projeto desenvolveu-se também num contexto de partilha e diálogo, em que as sessões de orientação funcionaram como momentos de desafios e abertura, e onde novas referências artísticas e teóricas iam sendo convocadas.

Deste modo, o percurso metodológico configurou-se como um processo aberto, marcado pela aleatoriedade e pela experimentação. As referências teóricas e artísticas convocadas ao longo do trabalho não funcionaram como modelos a replicar, mas como interlocutores críticos que, em determinados momentos, ressoavam com a prática desenvolvida. A criação surge a partir de impulsos internos e de um confronto direto com a realidade contemporânea.

## 2.2 Referências Teóricas

- De acordo com o Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (UNEP, 2021), vivemos hoje uma «tripla crise planetária»: alterações climáticas, perda de biodiversidade e poluição. Inger Andersen (2022) sublinha a gravidade da situação «*This is not a celebration. This is a time for us to come together, roll up our sleeves and take the bold action needed to steer humanity away from the path of self-destruction. This is about strengthening our understanding of the nexus of poverty, the environment and development. This is about recognizing that the environment drives development.*» (Inger Andersen, 158th meeting of the Committee of Permanent Representatives, 26 May 2022). Entre os diferentes tipos de poluição, o plástico tornou-se o símbolo mais visível e persistente da degradação do planeta. Estima-se que entre 19 e 23 milhões de toneladas de plástico acabem todos os anos em rios, lagos e oceanos, afetando o

---

<sup>1</sup> Os híbridos, segundo Bruno Latour, são entidades que combinam elementos da natureza e da sociedade, desafiando a separação tradicional entre o mundo humano e o não humano.

ecossistema e entrando na nossa cadeia alimentar humana (UNEP, 2021). A produção global de plástico, por sua vez, não mostra sinais de abrandamento: segundo dados compilados pela plataforma Our World in Data (2023), o mundo produz hoje mais de 400 milhões de toneladas anuais, número que poderá triplicar até 2060 caso não se alterem os padrões atuais de consumo e descarte. (Organização das Nações Unidas, 2023)

O plástico é, assim, um marcador geológico e cultural da nossa era, tal como o carvão o foi para a Revolução Industrial. Dizemos que vivemos no Antropoceno, mas cientistas e investigadores como Nelson Rangel-Buitrago, Francois Galgani e William J. Neal têm proposto que, dentro desta época (que é já ela mesma uma proposta) surgiu uma nova fase, denominada “Plasticene” (Iacobone, 2024) ou “Idade do Plástico”, caracterizada pela disseminação global de resíduos plásticos, presentes nos solos, organismos vivos e até em formações rochosas como os plastiglomerados.<sup>2</sup> Trata-se de uma era onde o próprio plástico se acumula nas camadas sedimentares do planeta, transformando-se gradualmente num testemunho fóssil da ação humana. Os resíduos plásticos funcionam, aliás, como «indicadores cruciais para a compreensão do comportamento humano», ou, como estes investigadores propõem, representam “artefactos”. E são-no, não apenas por serem capazes de representar diferentes épocas, mas principalmente por destacarem o impacto do ser humano no meio ambiente (Rangel-Buitrago, Galgani & Neal, 2024). Uma vez espalhado pela biosfera, é praticamente impossível removê-lo por completo. Tal como afirma o relatório da UNEP *From Pollution to Solution* (2021), “os impactos da poluição plástica não são apenas ambientais, mas também sociais, económicos e de saúde pública, afetando sobretudo as comunidades mais vulneráveis”.

Toda esta problemática questiona este paradigma dominante: um antropocentrismo produtivista que continua a tratar a natureza como um repositório infinito de recursos e um depósito de resíduos. Chegamos a um impasse civilizacional, em que nos deparamos com os efeitos desta acumulação de resíduos, e já não é a natureza que sofre os seus efeitos, mas o próprio ser humano que se confronta com os limites do seu modelo de desenvolvimento.

---

<sup>2</sup> «The formation of these plastic-derived rocks, (...) [is] influenced by environmental conditions. This process is aided by physical forces like wave action, which breaks down and mixes plastic particles with sediments along shores, and other mechanical forces such as compression, shearing, and abrasion by sediments. These factors collectively facilitate the integration of plastics into sedimentary structures and their lithification into new rock types».



*Imagem 4 – Um registro fotográfico da caminhada, onde o mar nos mostrou os vestígios da poluição que nos rodeia.*

- Assumindo a relação pessoal e a dimensão afetiva que mantenho com o oceano, surge neste projeto a necessidade de realizar uma investigação científica sobre o mesmo. Essa investigação torna-se, assim, um ponto de partida para pensar o estado atual do oceano e do seu ecossistema. Ao visualizar estudos recentes, como o artigo *A global analysis of coral bleaching over the past two decades* (Sully et al., 2019), publicado na *Nature Communications*, confronto-me com a dimensão catastrófica que o aquecimento global tem vindo a infligir nos recifes de coral.

*«Coral bleaching has had unprecedented negative effects on coral populations worldwide, and immediate action globally to reduce carbon emissions is necessary to avoid further declines of coral reefs.»* (Sully et al., 2019). Ao analisar o artigo *Coral reefs in the Anthropocene* de Hughes et al. (2017), torna-se evidente a complexidade e a urgência da crise climática que os recifes enfrentam devido ao ser humano. Este artigo realça que o futuro dos recifes de coral na era do Antropoceno, está sob pressões crescentes do clima, globalização e poluição. Os autores argumentam que os recifes já estão demasiadamente degradados e que a restauração às configurações passadas já não são uma opção viável, exigindo uma nova abordagem na ciência, gestão e governação

(Hughes et al., 2017).<sup>3</sup> O estudo avalia os impactos do aquecimento global e da acidificação dos oceanos, sugerindo que as metas de emissão atuais ainda implicam graves consequências para os recifes. Além disso, discute-se a necessidade de recalibrar as experiências científicas para cenários mais realistas, e enfatiza-se a importância de uma perspectiva socioecológica que integre fatores humanos na gestão dos ecossistemas. A proposta central é mudar de uma gestão passiva para uma intervenção ativa, focada em manter as funções ecológicas dos recifes e no desenvolvimento de novas estratégias de governação multinível para enfrentar os desafios complexos. Este debate, que agrega a crise do plástico e da inundação de lixo nos nossos ecossistemas marinhos, tem sido objeto de crescente atenção mediática e científica, refletindo a complexidade das negociações internacionais sobre este tema.



*Imagem 5 – Registo dum momento da inundação do lixo, Lipor*

Como observa Pelow (2022), o mundo encontra-se “a afogar-se em plástico”, o que levou a Assembleia Ambiental da ONU a iniciar discussões sobre a criação de um tratado global sobre a poluição plástica juridicamente vinculativo. No entanto, desde o início destas negociações tornou-se cada vez mais evidente a tensão entre países que defendem a limitação da produção de plásticos e aqueles que preferem centrar esforços na reciclagem e na gestão de resíduos. Esta divergência inicial encontra eco no estudo

---

<sup>3</sup> «Returning reefs to past configurations is no longer an option. Instead, the global challenge is to steer reefs through the Anthropocene era in a way that maintains their biological functions.»

publicado por Carrington (2024), que reforça a necessidade de intervir na origem do problema: a produção em larga escala. Carrington argumenta que os avanços tecnológicos ou as melhorias nos sistemas de reciclagem, embora importantes, não seriam de todo suficientes para conter a magnitude da crise que estamos a viver, tornando inevitável a redução global da produção de plástico. Assim, a análise cruzada destes textos evidencia não apenas a dimensão política do debate da crise ecológica, mas também a urgência de uma abordagem estrutural que ultrapasse soluções paliativas e confronte diretamente a lógica produtiva que sustenta a proliferação de resíduos plásticos.

- Uma leitura posterior do trabalho de Esther Leslie revelou-se profundamente ressonante com a minha prática. O modo como descreve a transformação de materiais nocivos em pigmentos e cores – numa espécie de “alquimia industrial”, que converte resíduos em beleza – encontra eco no meu próprio trabalho, no qual materiais potencialmente nocivos, como os plásticos, são transformados em objetos visualmente sedutores, como as algas. Esta transformação evidencia como a cor e a forma funcionam, frequentemente, como uma máscara que oculta os riscos, os impactos ambientais e sociais desses materiais. Evidencia-se assim a negociação entre o prazer visual e a consciência dos efeitos nocivos, provocando uma reflexão sobre o modo como a sociedade lida com a tensão entre a atração e o perigo.



*Imagem 6 - Resultado Final das Algas, Exposição Panorama*

*«The transformation must seem alchemical, like rubbish into gold, decomposed matter becomes coal, and then, in addition, that waste's waste, coal-tar, becomes colour. Dark coal becomes the very stuff of organic chemistry, as well as industry. It is the bringing of waste back into circulation.»* (Leslie, 2005, p. 47).

Compreendendo os materiais industriais como uma condenação histórica e como testemunhos desta modernidade química e sintética, o carvão, para Leslie, não é apenas combustível, mas um signo cultural que carrega contradições: morte e vida, escuridão e luz. Esta leitura ajuda a pensar o plástico não só como poluente, mas também como signo e estratigrafia do nosso tempo, o “Plasticene<sup>4</sup>”. No ensaio apresentado em *The Penzance Convention*, Leslie (2012) descreve o carvão como sedimentação de vidas passadas, funcionando como metáfora para a modernidade industrial. Argumenta, ainda, que a cor não é apenas uma questão estética, mas também um instrumento de poder cultural, capaz de influenciar percepções e ocultar as consequências da manipulação química de materiais. *«Coal into colour - this is for me an emblem of the processes of capitalism, with its peculiar mode of turning something into its opposite, transforming something darkly inaccessible into something dazzling, captivating and attractive, transmuting human activity into private property, turning the universal metals of nature into the particular metals of money – and then, later, into paper or liquid crystal registrations on a screen, or turning fantastical Romantic philosophy of nature into nightmarish rational science.»* (Leslie, 2012).

Ao ler as palavras de Leslie e as suas reflexões sobre o carvão (que, como já referi, atua como marca da Revolução Industrial), e considerando já o plástico como um marcador do Antropoceno, senti-me transportada para um lugar de reflexão sobre o impacto deste resíduo na contemporaneidade. O plástico contém nele uma estética própria, mas onde antes se via uma luz reveladora da sua beleza, revela-se agora uma crise ecológica. Existe uma ambiguidade inerente aos resíduos: são vestígios de destruição, mas também matéria-prima que possibilita a criação. Estes materiais carregam em si uma história industrial, política e ecológica. Além do seu uso prático, demonstram como a estética pode atuar como uma ferramenta para normalizar ou esconder o seu impacto.

---

<sup>4</sup> Alice Iacobone, uma investigadora que estuda as implicações do plástico no nosso ambiente, propondo o termo Plasticene para descrever a época geológica atual, em contraste com o Antropoceno.

A forma como olhamos para as cores e os objetos revela bastante sobre a nossa relação com a natureza e com o perigo. Porém este fascínio pelo estético tem um duplo efeito: tanto pode confrontar o desejo de consumo como anestesiar a consciência crítica sobre o que é consumido. A indústria cria em nós uma sedução, transformando tudo em apetecível e desejável, escondendo riscos ou consequências invisíveis, que cada vez se tornam mais visíveis.



*Imagem 7 – Registo fotográfico duma ida a Lipor, os resíduos desta era industrial.*

- Imersos no tempo do Antropoceno, somos convocados a reconhecer que a experiência humana é quase construída sob a ilusão de dois mundos separados: o mundo humano e o mundo natural. O primeiro mundo – o humano – encontra-se completamente assoberbado pela incessante produção de objetos, resíduos e tudo o que a era industrial nos faz crer que precisamos. Surge enquanto espaço onde vivemos e onde nos habituamos a viver, onde os impactos das nossas ações se vão acumulando silenciosamente, perante os quais permanecemos enquanto espectadores passivos. O segundo mundo – o natural – emerge em nós enquanto memória esporádica, sempre distante, como se tentássemos evitar fazer um exercício de reflexão crítica sobre a deterioração do mesmo. Bruno Latour questiona precisamente esta cisão e lembra-nos, em *Jamais Fomos Modernos* (1994) que nunca existiram fronteiras absolutas entre natureza e sociedade, mas apenas redes híbridas, compostas por humanos e não-humanos, que coabitam e se influenciam mutuamente. Vivemos nesta ilusão de que a

natureza é objetiva, externa, estudada pela ciência e que a sociedade é por sua vez subjetiva, humana e cultural – mas na prática, nunca vivemos assim. Sempre estivemos rodeados de *híbridos*, vírus, vacinas, aquecimento global, tecnologia, entre outros: coisas que são simultaneamente naturais e sociais. Por exemplo, quando alguém planta (seja num vaso ou até mesmo num jardim) uma semente, essa mesma semente, ao ser manipulada pelo ser humano, deixa de ser apenas da natureza: torna-se um híbrido. Nesse sentido, podemos pensar a poluição também como um híbrido: resulta de ações humanas, que se materializam em efeitos físicos na natureza, prejudicando tanto o meio ambiente como a saúde. A poluição pode, assim, ser compreendida como o produto de uma rede complexa de ações e interações que envolvem indústrias, governos, tecnologias e práticas sociais (Latour 2009).

*«Alas, talking about a “crisis” would be just another way of reassuring ourselves, saying that “this too will pass,” the crisis “will soon be behind us.” If only it were just a crisis! If only it had been just a crisis! The experts tell us we should be talking instead about a “mutation”: we were used to one world; we are now tipping,, mutating,, into another.»* (Bruno Latour, 2017, p.8)

O oceano poluído é, também ele, uma das imagens mais claras desta condição híbrida: coexistem nele tanto as formas da vida marinha como os resíduos industriais que o atravessam. Ao abordar esta interconexão entre humanos e não-humanos, evidencia-se que a poluição constitui um exemplo claro dos impactos diretos e significativos das atividades humanas sobre o meio ambiente.

Em *Abismo*, tento tornar visível esta coexistência contraditória através da transformação de plásticos e outros materiais descartados em formas que remetem para as algas, corais e outros seres abissais. (A instalação remete também para o que Latour descreve como a impossibilidade de separar o artificial do natural — uma vez que aquilo a que chamamos “natureza” já não existe individualmente, sem as marcas da ação humana. Este projeto não parte nem de uma visão romantizada de um mundo natural puro, tal como muitas vezes o imaginamos ou idealizamos, nem de uma confiança moderna no domínio humano sobre o planeta. Pelo contrário, procura colocar-nos precisamente diante do desconforto de reconhecer que vivemos imersos num mesmo coletivo de humanos, resíduos e espécies marinhas, em que cada elemento tem agência e peso na configuração do presente. À luz daquilo que retiro do que li de Latour, *Abismo* pode ser lido como um convite a repensar a nossa posição dentro deste emaranhado, não como

observadores externos da natureza, mas como participantes inseparáveis do destino da Terra.



*Imagem 8 – Metáfora para o campo híbrido, Registo de Abismo em Serralves em Festa.*

Assim, a obra não apresenta o oceano como um espaço “puro” a ser preservado, mas como este campo híbrido, onde resíduos e vida marinha estão inevitavelmente entrelaçados. O humano nunca está fora da natureza — sempre fez parte dela, e agora é confrontado com as consequências materiais das suas próprias criações.

- O termo *Antropoceno* foi popularizado em 2002, num artigo no *Journal Nature* pelo químico atmosférico Paul J. Crutzen, retomando uma proposta inicial de Eugene Stoermer (UNESCO, 2018), para designar uma nova época geológica em que a ação humana passou a ser a principal força de transformação planetária. Esta designação, contudo, não é consensual: além de uma certa imprecisão científica, carrega consigo uma ofuscação etimológica, pois atribui à humanidade em geral a responsabilidade por um processo cujas causas estão profundamente enraizadas em sistemas históricos específicos — colonialismo, patriarcado, capitalismo industrial e tecnologias extrativas. É neste contexto que Donna Haraway propõe, em *Ficar com o problema* (2023), um desvio terminológico: em vez de permanecer no Antropoceno ou no Capitaloceno<sup>5</sup>, ela convoca o *Chthuluceno*. Este não é apenas um nome alternativo, mas uma outra maneira de pensar o tempo presente: um tempo tecido por interdependências multiespécie, onde

---

<sup>5</sup> Capitaloceno: era marcada pelos impactos ambientais e sociais do capitalismo.

o desafio não é narrar a catástrofe, mas aprender a “fazer parentes” — isto é, criar laços de coabitação com humanos e não-humanos, reconhecendo que a vida é sempre relacional. Para tornar visível essa proposta, Haraway recorre a figuras que encarnam materialmente a *simpoiese* — a produção de mundo em conjunto. Os recifes de corais, formados por pólipos cnidários em simbiose com zooxantelas e micróbios, surgem como exemplo central. Estes ecossistemas, ameaçados pela acidificação e pelo aquecimento dos oceanos, são simultaneamente habitats frágeis e potentes metáforas materiais: revelam a devastação imposta pelo Antropoceno/Capitaloceno e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma outra forma de existência, feita de interdependência e vulnerabilidade partilhada. Ao lado dos líquens, organismos simbióticos compostos por fungos e algas ou cianobactérias, os corais ensinam-nos que nenhum ser existe de forma isolada. (Haraway, 2023, p.105-116)

Os corais são holobiomas vivos, lembrando que cada entidade é já uma comunidade. A escolha de Haraway pelo Chthuluceno está, assim, intimamente ligada à aprendizagem com estes seres: eles mostram que o futuro não pode ser pensado fora de redes multiespécie de cuidado e responsabilidade. Como escreve a autora: «*Esses bichos ensinaram a pessoas como eu que todos nós somos líquens, que somos todos corais*» (Haraway, 2023, p. 143). Neste sentido, pensar com corais e líquens não é apenas uma operação teórica, mas também uma prática estética e política. A sua fragilidade ecológica e a sua potência simbiótica ressoam diretamente com o meu projeto artístico, que recorre a esculturas inspiradas em poríferas e corais para reconstruir a imagem de um oceano sujo e contaminado. Ao utilizar materiais como plásticos e fibras têxteis, procuro evidenciar a tensão entre a beleza formal destes organismos e a sua vulnerabilidade perante a poluição humana. Neste sentido, o trabalho inscreve-se na mesma rede de pensamento que Haraway propõe: tornar visível que viver no Chthuluceno exige reconhecer parentescos improváveis e aprender a habitar as ruínas de forma responsável.

- Na contemporaneidade, cada gesto do ser humano ecoa no tempo silenciosamente, como se fosse uma memória invisível do nosso quotidiano. A matéria que nos rodeia – os plásticos, resíduos e objetos – transforma-se em ecos da nossa presença, recordando-nos que não vivemos isolados, mas fundidos com o ambiente. Este aglutinar de ações e consequências é revelador da delicada tensão entre criação e destruição, entre o que é belo e o impacto que é nele causado. Ao reconhecer a ação dos materiais e a sua capacidade de agir no planeta Terra, somos convidados a contemplar a realidade com

um olhar atento e sensível. Ao aceitar este convite devemos perceber que até aquilo que parece inerte carrega histórias, intenções e efeitos inesperados. Jane Bennett fala-nos de *vital materiality* (Bennett, 2010): a ideia de que os objetos participam ativamente na realidade. Ao propor que os objetos ou resíduos aparentemente inanimados possuem uma *vital materiality*, Bennett mostra como estes também exercem uma ação. Pensemos no plástico: este não é apenas um “resto sem valor”. É um poluente ativo, que degrada os oceanos, afetando os animais e as restantes formas de vida marinha, entrando por consequência na nossa cadeia alimentar e provocando a alteração de ecossistemas inteiros. De modo mais direto, atua no mundo de forma muito mais ativa do que aquela que gostaríamos de admitir.

Jane Bennett dialoga com Bruno Latour quando pensamos na relação entre humanos e não-humanos: os materiais e objetos (não-humanos) são parte ativa de uma rede de ações e consequências, e não meros instrumentos passivos. A poluição é um exemplo claro desse híbrido (humano e material), que atua na realidade de forma concreta (algo facilmente observado, por exemplo, numa simples caminhada pela cidade). Não é por acaso que Bennett se aproxima de Latour: ambos exploram questões relacionadas com o impacto da matéria.

Bennett propõe que a matéria não seja vista ou pensada apenas como passiva ou inanimada. Tudo o que existe detém em si uma vitalidade própria – até mesmo objetos ou elementos que costumamos ignorar, como os plásticos, metais, o lixo ou a poeira. Essa matéria interage diretamente com o mundo e influencia diretamente as ações humanas, políticas, sociais e ambientais.

Não procuro, com este projeto, fazer apenas uma crítica estética, mas sim provocar no espectador uma reflexão social, política e ecológica; ao evidenciar que estes materiais (aparentemente inertes) têm efeitos concretos, imprevisíveis, e duradouros. A poluição não é apenas um subproduto humano passivo – é ativa e nociva a todos os ecossistemas.

### 2.3 Referências Artísticas

- A instalação artística *Risk Landscape*, de Agnieszka Kurant, explora conceitos contemporâneos de futuridade, risco e inteligência coletiva; combinando processos biológicos, minerais e digitais para criar habitats complexos e objetos instáveis. Kurant investiga tecnologias que simulam e quantificam futuros possíveis, refletindo sobre a

impossibilidade de prever com precisão no futuro de seres vivos, clima ou sociedade (MUDAM Luxembourg, 2024)..



Imagem 9 - Agnieszka Kurant, *Risk Landscape*, MUDAM,

Apesar de não se centrar no oceano, a sua abordagem experimental e híbrida – que oscila entre o biológico, o mineral e o digital, entre o natural e o artificial, o vivo e o não-vivo – ressoa em mim, particularmente na configuração espacial da instalação. As cores evocam a imagem de um aquário de algas presas, estabelecendo uma ligação intuitiva e estética com a materialidade e a experiência sensorial que procurei criar na minha obra. Embora esta relação seja mais visual e conceptual do que propriamente temática, *Risk Landscape* tornou-se um exemplo inspirador de como a arte e a ciência podem relacionar-se de forma a provocar uma reflexão sobre sistemas complexos e interdependentes.

- *Project Vortex*, fundado pela artista Aurora Robson, constituiu ao longo do meu percurso uma referência artística importante. Descobri este coletivo em 2019 e a sua missão cativou-me de imediato, pois o projeto reúne um conjunto de artistas, designers e arquitetos comprometidos em intervir no problema global da poluição plástica através da arte.

Atuando na interseção entre arte e ciência, este coletivo procura inspirar novas formas de pensar e reinventar os resíduos plásticos através da inovação, da gestão criativa e da educação. Paralelamente, promove a consciencialização sobre os impactos do consumo e da poluição, apoiando iniciativas que visam restringir o fluxo de resíduos plásticos para os oceanos (Project Vortex, s.d.). A dimensão estética e crítica do *Project Vortex*, que transforma o plástico descartado em objetos artísticos e experiências coletivas,

ressoou em mim durante o desenvolvimento do meu trabalho. A forma como o coletivo alia materialidade, ecologia e pedagogia demonstra como a prática artística pode expandir-se além do objeto, tornando-se também uma ferramenta de sensibilização e transformação ambiental.

- As exposições de Hugo Canoilas constituíram uma referência relevante no contexto da minha investigação artística, devido à sua prática, que atravessa a pintura, a escultura e a instalação, levando-nos frequentemente para o território do oceano profundo, entendido como um espaço de invisibilidade e de desconhecimento humano. Na exposição *Moldada na Escuridão* (Fundação Calouste Gulbenkian, 2022), Canoilas criou um ambiente imersivo onde escuridão emancipa os sentidos não-visuais, simulando a experiência de um leito submarino.

Esta abordagem, que articula materialidade e experiência sensorial, evidencia a potência da arte como meio para refletir sobre o impacto humano e a necessidade de uma escuta ampliada do mundo natural. A sua obra relembra-me o magnetismo pelo fundo do oceano que senti ao realizar este projeto, na medida em que ambas exploram a dimensão ecológica e estética do oceano, convidando o espectador para um contacto mais profundo e crítico com os ecossistemas marinhos.



Imagem 10 - Imagem da exposição disponível em História das Exposições – Fundação Calouste Gulbenkian (<https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/2511/>).

Na sua primeira exposição em Serralves, *Pólipos Cnidários Reparados pelo Olhar do Observador* (Museu de Serralves, 9 out. 2020 - 9 mai. 2021), o artista rompe com a ideia de pintura confinada à parede, distribuindo-a pelo chão, rodapé e teto. No piso, três esculturas em vidro colorido soprado, produzidas na Marinha Grande, representam medusas, organismos frágeis e transparentes que evocam simultaneamente beleza e vulnerabilidade. No rodapé, Canoilas instalou uma pintura em forma de caixa de luz, sugerindo organismos bioluminescentes das profundezas. O teto acolheu uma pintura gestual, inspirada em imagens da flora e fauna subaquática, que parece suspender o espectador no interior de um ecossistema marinho.



Imagem 11 Hugo Canoilas, *Pólipos Cnidários Reparados Pelo Olhar do Observador*, Serralves.

Esta espacialização da pintura cria um ambiente imersivo onde o público se vê rodeado por referências ao oceano profundo, espaço ainda largamente invisível, mas essencial para a vida no planeta. O oceano, nos trabalhos de Canoilas, surge assim como metáfora de um território de desconhecimento e de resistência à exploração, mas também como este espaço de imaginação.

- *Noise Aquarium* é uma instalação imersiva que permite que os participantes interajam com as projeções, gerando sons que simulam como os organismos representados podem perceber o ruído antropogénico. Além disso, o projeto destaca a importância do plâncton para o equilíbrio ecológico, já que contribui significativamente para a produção de oxigénio na Terra. Procura através de animações 3D e áudio especializado sensibilizar o público, visando aumentar a consciência sobre a poluição sonora nos ecossistemas marinhos, focando-se especialmente no plâncton.



Imagem 12 – *Noise Aquarium*, projeto multimédia.

A falta de conhecimento sobre o impacto do ruído em organismos microscópicos, como os plânctons, agravada pela presença de microplásticos, compromete ainda mais o equilíbrio ecológico dos ecossistemas marinhos. Tanto a poluição quanto a instalação artística revelam a complexa rede de interações entre humanos e não-humanos, desafiando a visão moderna tradicional e promovendo uma compreensão mais holística e integrada do nosso mundo.

- Pensando numa viagem até ao fundo do oceano, recordei a instalação *Over Flow* de Tadashi Kawamata, apresentada no MAAT, em Lisboa, que nos transporta para o oceano poluído. Esta instalação, composta por resíduos plásticos recolhidos da costa portuguesa, barcos abandonados e estruturas suspensas na Galeria Oval, cria uma experiência imersiva que me pareceu particularmente significativa para a minha própria pesquisa. A possibilidade de descer para o piso inferior do museu e observar a instalação sob outro ponto de vista – a partir de baixo – provocava a sensação de estarmos a habitar o oceano, de estarmos submersos num ambiente contaminado. Ao olhar para cima, viam-se os detritos, e olhando em redor e para o chão, formavam-se sombras semelhantes aos reflexos que o sol provoca nas ondas.



*Imagem 13 – Tadashi Kawamata, Over Flow, MAAT, Lisboa.*

Este gesto, de colocar o visitante por baixo do que habitualmente descartamos, força-o a encarar o lixo como matéria omnipresente, que pesa e que sufoca, o que ressoa diretamente com a minha inquietação e motivação criativa. Kawamata cria um espaço de suspensão crítica, onde a beleza da luz filtrada pelos resíduos convive com a violência das consequências humanas no oceano. Este duplo movimento, de fascínio estético e desconforto ético, alimenta a minha investigação, ajudando a pensar o modo como a arte pode provocar, simultaneamente, atração e repulsa, e como essa fricção se torna fértil para refletir sobre a crise ecológica.

- Ao refletir sobre o modo como poderia transformar resíduos em matéria poética, recordei-me da artista japonesa Miwa Miwa Koizumi. Koizumi iniciou o seu trabalho com garrafas de plástico, após a sua mudança para Nova Iorque, inspirada pelo lixo urbano e pelas enormes quantidades de plástico produzidas pela cidade. A artista cria pequenos seres marinhos a partir do plástico descartado, devolvendo-lhe uma delicadeza inesperada. Ao instalar essas criaturas em parques ou até mesmo em baldes de lixo, Koizumi obriga-nos a confrontar uma realidade incómoda: mesmo quando não o vemos, estamos constantemente a afetar o ecossistema marinho (The Green Side of Pink, 2023).



*Imagem 14 – Miwa Koizumi Exhibition. Waste Not, Want Not. May 4 – Aug 3, 2008 Waste Not, Want Not.*

O seu trabalho, apresentado no Socrates Sculpture Park em Nova Iorque, no âmbito do projeto *Waste Not, Want Not*, evidencia como o resíduo pode ser reimaginado e resinificado, funcionando simultaneamente como alerta ecológico e como convite a novas formas de olhar o mundo. Esse gesto revela o caráter invisível, mas persistente, da poluição, ao lembrar que o impacto humano não desaparece com o simples ato de descartar. Tal gesto ressoa diretamente com a minha investigação, que procura também transformar a inquietação ecológica em dispositivos artísticos e críticos, explorando a tensão entre beleza e destruição.

- O trabalho de Sayaka Ganz ressoa também com a minha proposta artística, dada a sua utilização de partes de objetos descartados para construir novas formas que provocam em nós uma sensação impactante. A sua prática revela como materiais que consideramos inúteis e que normalmente descartamos podem ser reorganizados em esculturas dotadas de movimento e vitalidade, quase como se cada fragmento respirasse.



Imagem 15 – Sayaka Ganz, *Embrace*, instalação permanente.

Este gesto de reconciliação entre fragmentos e tonalidades permite, de perto, reconhecer os rastros do consumo e do desperdício. Ganz reconstrói, deste modo, a vida através de objetos descartados, devolvendo-lhes uma espécie de alma. As suas esculturas irradiam energia vital e movimento, cada objeto ganha vida e carrega consigo uma história simultaneamente humana e ambiental, enquanto convida à reflexão. (Sayaka Ganz, n.d.) É nesse mesmo horizonte que se inscreve o meu projeto: ao trabalhar com os restos do mundo em colapso, procuro também dar-lhes forma e, nesse processo, imaginar um lugar onde ainda seja possível respirar.

- As pinturas de Ivan Seal, criadas sem referência fotográfica ou algo real, são também uma referência que ressoa em mim. A sua metodologia surge da memória, da imaginação e de gestos do processo criativo. Como o próprio afirma, a sua arte surge de «*a notion of struggle. And struggling with your own failings until something works. I don't paint from photographs or objects. I constantly return to that moment of blank canvas and ruining it, and coping with it.*» (Tan, 2018)

As suas composições trazem formas volumosas que flutuam em fundos indefinidos, lembrando muitas vezes entidades biológicas (também elas indefinidas) que parecem criaturas em direção à destruição.



Imagem 16- Ivan Seal, *Hawzesnishtahiem*, 2021.

Algumas recordam-me as poríferas – mas talvez isso aconteça por eu própria me encontrar submersa em imagens de poríferas e corais. Este efeito é reforçado por pinceladas densas, impasses e sobre-pintura múltipla. As suas formas metamórficas, figuras que vagueiam entre o orgânico e o artístico, evocam e estão perfeitamente alinhadas com as ideias de coral, fungos ou esqueletos subaquáticos. Ao trabalhar com memórias fragmentadas como motor criativo, e ao transformar o “erro” em algo que considero, pessoalmente, belo, Seal espelha uma busca por esperança no caos. Esta atmosfera imersiva e inquietante provocada pelos seus quadros não oferece refúgio – pelo contrário, convoca-nos a habitar o território da ambiguidade, um lugar onde é possível respirar, mas onde essa respiração é consciente e frágil.

- A instalação *Fictional Grounds*, do coletivo Berru, apresentada na Sala de Exposições da EA da Universidade Católica do Porto, entre Outubro de 2022 e Fevereiro de 2023 (Berru, 2022), surtiu um efeito profundo na minha própria prática artística: a exploração ativa do espaço e a materialidade do solo inspiraram em mim a ideia de incorporar

piezos no chão da minha instalação final, transformando a circulação do público em estímulo sonoro. Esta relação entre obra e observador, e a transformação do espaço expositivo num campo dinâmico e sensorial, reforça a centralidade da participação ativa no desenvolvimento da experiência artística contemporânea.



*Imagem 17- Berru, Fictional Grounds.*

## 2.4 Cronograma

### Setembro a Dezembro 2024

- Início do ano letivo e da fase exploratória do projeto.
- Observação e recolha de referências visuais e teóricas.
- Pintura e desenho como formas de pensar o projeto e explorar formas.

- Primeiros registos escritos: anotações soltas, ideias para o conceito e para o nome da peça.
- Início da pesquisa bibliográfica, com foco em autores como Donna Haraway, Heather Davis, Esther Leslie, Bruno Latour e Timothy Morton.
- Primeiras visitas à Lipor para recolha de resíduos plásticos.
- Lavagem e organização inicial dos materiais recolhidos.

### **Janeiro 2025**

- Entrega da proposta escrita do projeto.
- Reuniões com o orientador para consolidação do conceito.
- Continuação da recolha e triagem de resíduos em espaços urbanos.
- Primeiras ideias mais claras sobre a instalação e o seu formato.

### **Fevereiro a Abril 2025**

- Desenvolvimento da escrita do relatório, acompanhando o processo artístico.
- Produção contínua de desenhos e pinturas como ferramenta de desenvolvimento formal e conceptual.
- Exploração prática com os materiais recolhidos.
- Reuniões com o orientador para acompanhamento crítico do projeto.
- Reflexões em torno do título e da narrativa do projeto *Abismo*.

### **Mairo 2025**

- Residência artística OSSO (19 a 25 de maio): momentos de exploração e criação de novas esculturas.
- Participação no Serralves em Festa (montagens: 26 a 29 de maio; exposição: 30, 31 de maio e 1 de junho).
- Primeiros testes expositivos com fragmentos do projeto.
- Observação das reações do público e reflexão.

### **Junho 2025**

- Início da componente sonora: testes com piezos, captação de som e experimentação com amplificação.
- Continuação do trabalho visual e matérico com os resíduos.
- Escrita intercalada com prática: registos, análise do processo e estruturação do relatório.

### **Julho 2025**

- Ensaios de montagem da instalação: estrutura da “caverna submersa”, experimentações com formas suspensas, integração dos espelhos e resíduos.
- Aperfeiçoamento dos elementos sonoros e sua interação com o espaço.
- Organização do relatório: desenvolvimento do índice, capítulos temáticos, sistematização da bibliografia.

### **Agosto 2025**

- Conclusão da estrutura física da instalação.
- Finalização da parte sonora.

- Redação da versão quase final do relatório.
- Produção de registos visuais (fotografia e/ou vídeo).
- Revisão teórica e afinação da escrita crítica.

### **Setembro 2025**

- Revisão e formatação final do relatório.
- Ensaios finais de montagem e testes técnicos (som, estrutura, iluminação).
- Últimas reuniões de orientação.
- Entrega do relatório do projeto final no dia **29 de setembro de 2025**.

### 3 Desenvolvimento do Projeto – Diário de Criação

Os meus projetos sempre nasceram de uma profunda necessidade de explorar, observar e questionar. Este, em particular, surge da inquietação perante o impacto do ser humano no planeta – nomeadamente no oceano – e da vontade de transformar essa inquietação em matéria criativa e crítica. A ideia inicial para o projeto de dissertação surgiu de forma intuitiva: trabalhar com resíduos plásticos de forma a recriar formas inspiradas em algas. Essa metáfora ganhou corpo e complexidade à medida que o projeto se foi desenrolando — se as algas crescem livremente e se adaptam ao meio, por que não imaginar um oceano construído a partir daquilo que o contamina?

A proposta tornou-se, então, a de dar forma a um "oceano de lixo", explorando as potencialidades plásticas e poéticas dos resíduos enquanto matéria artística. Ao saber que cerca de 80% do oceano permanece ainda por explorar,<sup>6</sup> e que simultaneamente está em risco de se tornar um depósito de lixo global, levou-me a mergulhar simbolicamente nessa dualidade: o fascínio pelo mar e o horror do que nele depositamos. Entrei em contacto com a LIPOR, que se mostrou desde logo disponível para colaborar, tal como em projetos anteriores. Agendei uma visita com o objetivo de observar e recolher materiais – como sempre, não levava uma ideia fixa do que procurava. O importante era ver e escutar os materiais, permitindo que algo me chamasse, como uma força invisível que orienta o processo criativo.



*Imagem 18 – Registo Fotográfico, ida a Lipor, recolha de material.*

---

<sup>6</sup> A afirmação de que "80% do oceano permanece ainda por explorar" é uma estimativa frequente e amplamente citada por especialistas, como a NOAA, a UNESCO e a National Geographic

A experiência na LIPOR foi reveladora. A dimensão do lixo, a naturalidade com que os trabalhadores lidam com ele e a presença constante de ratos como segundos habitantes do espaço causaram-me um misto de fascínio e desconforto. Observei os processos de triagem e separação e consegui retirar a ideia da quantidade absurda de resíduos que uma cidade produz diariamente. Na altura em que visitei a LIPOR, tinha acabado de passar o Natal, o que fez com que os volumes de resíduos fossem ainda mais expressivos — um retrato da nossa sociedade de consumo.

O projeto, como em tantas outras ocasiões, não tem um fim traçado desde o início – é um caminho que se vai revelando ao longo do processo. Levei comigo vários sacos de lixo e comecei a perceber, pelas reações das pessoas à minha volta, que esse gesto gerava curiosidade, estranheza e por vezes até admiração. Um dos momentos mais simbólicos e caricatos deste processo foi, como já é tradição nos meus projetos, a lavagem do lixo num túnel de lavagem automática de carros. Desta vez, fui acompanhada e, como de costume, aproximei o carro o mais possível da divisória para conseguir despejar o lixo diretamente na zona de lavagem. Apesar de nunca ter pedido autorização formal, também nunca me foi colocado qualquer entrave. O funcionário responsável pela lavagem ficou visivelmente intrigado, observou-me durante cerca de meia hora e, no final, veio perguntar o que se passava, oferecendo até ajuda para carregar os sacos. Ao explicar-lhe que se tratava de um projeto artístico, rimo-nos ambos – ele confessou que já tinha visto de tudo, mas não aquilo.



*Imagem 19 – Registo Fotográfico, Lavagem de Carros.*

A partir daí, voltei ao processo que já me é familiar: caminhar, observar, deixar que o mundo fale comigo. As melhores ideias surgem-me quase sempre nestes momentos de deslocação. Foi assim em outras partes do mundo a que tive oportunidade de ir, tal como foi aqui: independentemente do lugar, o lixo está sempre presente – é o elemento comum entre todas as cidades, um sintoma visível do mundo contemporâneo.

Comecei então a desenhar, a fazer esboços orgânicos, fluidos, sem formas rígidas. Deixei que o material se expressasse por si, numa espécie de simbiose entre matéria e gesto. (Apêndice A, Img.33 a Img.40)



Imagem 20 – Registo de esboço de formas.

A matéria fala comigo — eu apenas respondo. Neste processo intuitivo surgiu a ideia de criar uma “caverna”, um espaço imersivo, que nos remetesse para um ambiente subaquático, mas ao mesmo tempo construído a partir do lixo que nos sufoca. A estrutura base da instalação surgiu de uma descoberta feliz: um aparador de madeira abandonado, que adaptei e transformei na fundação do que viria a ser uma “infinite box” — uma caixa infinita criada com espelhos, também recolhidos do lixo. Alguns deles estavam partidos, o que acrescentaria ainda mais complexidade estética ao resultado final.



*Imagem 21 – Estrutura da “infinite box”/rochedo, processo trabalho.*

Nem tudo, porém, pôde ser encontrado no lixo: em certos momentos foi necessário adquirir alguns materiais, como a película espelhada, que são difíceis ou até impossíveis de reaproveitar em segurança. Esta necessidade confronta-me também com os limites da reciclagem e com as contradições inerentes ao uso de determinados materiais, como o betão, ou o poliuretano cuja toxicidade não pode ser ignorada. Este projeto é, acima de tudo, uma tentativa de criar a partir do que sobra – e de encontrar beleza, crítica e presença nos resíduos que produzimos e esquecemos.



*Imagem 22 – Inserção do poliuretano e pintura da “infinite box”.*

É também um apelo — um convite à consciência, à escuta e à responsabilidade, à criação das outras peças que vão surgindo para além da caverna.(Apêndice B, Img.42 a Img.47) Este processo foi algo que tive de colocar em pausa, porque não apreciei o suposto especto final. Novamente, algo que vou fazer muito neste processo de criação é parar para respirar, dar espaço

à mente para pensar e descansar, deixar a intuição vir quando tem de vir e ser tudo o mais natural possível.

Assim, para a criação dos “corais”, pensei primeiramente nas algas como forma visual e simbólica para esse universo submerso, mas com o tempo fui-me aproximando de outra entidade marinha: os corais, que na verdade me fizeram aproximar, mais especificamente, das poríferas. A maioria das pessoas desconhece que as poríferas (do latim *porus* (poro) + *ferre* (possuir)) são animais. Mais conhecidas como esponjas-do-mar, fazem parte do reino *Animalia* e estão entre os seres mais afetados pela poluição oceânica, sofrendo de branqueamento<sup>7</sup> (tal como os corais). Este animal tornou-se uma forte inspiração, por nos fazerem lembrar corais devido à sua forma exatamente idêntica. São estruturas fascinantes, com uma enorme diversidade de formas e cores, e à medida que fui mergulhando nesse universo, elas invadiram completamente o meu imaginário.

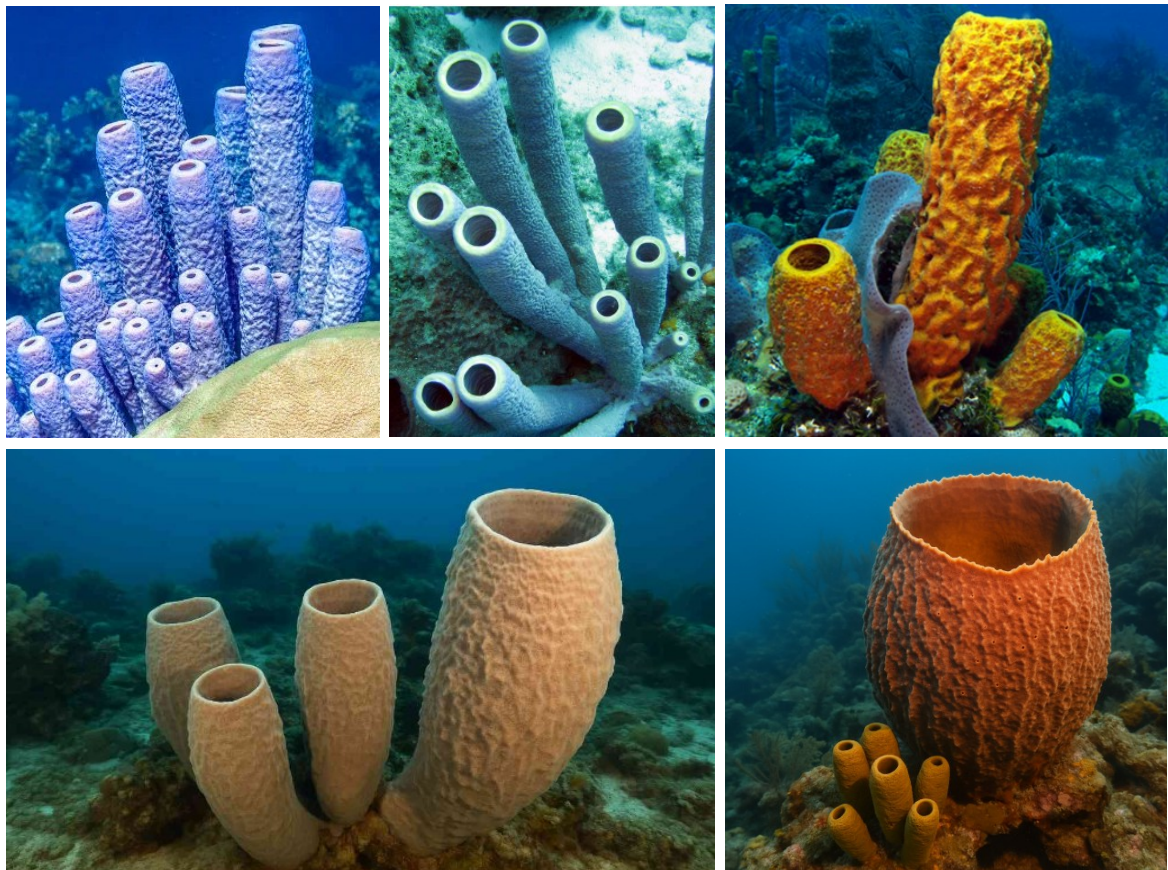


Imagem 23 – Fotografias corais poríferas de referência. [<https://br.freepik.com/fotos/coral-mar>]

---

<sup>7</sup> O branqueamento dos corais é a perda da sua cor, devido à expulsão das algas simbióticas (zooxantelas), geralmente causada por stress ambiental, incluindo a poluição atual, podendo levar à morte do coral. (Wikipédia, s.d.)

Passei dias a desenhá-las com aguarela, a tentar perceber como lhes dar corpo através dos materiais que ia encontrando no lixo – esferovite, canos, sacos plásticos, tudo aquilo que a sociedade deita fora e que, ironicamente, acaba por se acumular no fundo dos oceanos. A criação destas formas foi um processo muito intuitivo e empírico: deixei que elas me dissessem o que queriam ser e aos poucos comecei a dar-lhes volume, textura, presença.



*Imagem 24 – Pintura em aguarela porífera.*

Relativamente a estas primeiras esculturas de poríferas, acabei por ter a oportunidade de as expor no Serralves em Festa (que decorreu entre 30 de maio a 1 de junho de 2025). Foi então que, entre 19 e 24 de maio, participei na residência artística na OSSO, nas Caldas da Rainha. Foi um momento fundamental no processo. Estar imersa na natureza, longe da cidade e próxima dos sons, dos cheiros, dos ritmos naturais, permitiu-me criar de forma muito mais livre. Produzi mais três esculturas de poríferas durante essa semana, sempre com o mesmo princípio: usar o que já tinha acumulado — plástico, esferovite, tecido, betão. Numa das esculturas usei um abajur, sacos de plástico e uma fonte de luz, e o resultado. foi uma forma roxa, redonda, que nasceu de uma imagem que me perseguia há semanas: um coral circular. Deixei que as cores se posicionassem sozinhas, que o plástico se espalhasse onde quisesse – foi um processo muito sensorial, muito ligado à escuta da matéria.



*Imagem 25 – Processo de trabalho abajur.*

O dia-a-dia na residência foi ditado pelo ritmo do corpo e dos materiais: acordava e criava, parava quando sentia que tinha de parar, olhava, voltava a fazer, e tudo fluía como uma respiração contínua. Foi talvez o momento em que senti maior fusão entre o que estava a imaginar e o que a matéria me devolvia.



*Imagem 26 – Local de trabalho, residência na OSSO Associação Cultural*

Depois disso, voltei ao espaço expositivo para preparar a montagem final em Serralves. No dia 26 de maio, a poucos dias da abertura, percebi que algo faltava no chão da instalação. Tinha ainda alguns restos de tecidos guardados e lembrei-me de os experimentar de novo. Foi assim que fui procurar por mais e consegui obter 15kg de desperdício têxtil, de uma fábrica, permitindo-me cobrir o chão por completo.



*Imagem 27 – Fios têxteis inseridos na obra, registo fotográfico Abismo em Serralves em festa.*

O resultado foi surpreendente — dava mesmo a sensação de estar a olhar para o fundo do mar. As dobras, as cores, e a maciez do tecido, geram um ambiente quase líquido.

Foi a primeira vez que as mostrei em contexto expositivo e serviu como um teste precioso para perceber não só como é que o público reagia, mas também como é que os materiais se comportam no espaço — e até para experimentar o que poderia vir a ser o ambiente imersivo da instalação. Os desperdícios de tecidos de várias cores e texturas — que, para além de reforçarem a ligação ao mar através da cor e da fluidez visual —, também me fizeram pensar na indústria têxtil como uma das grandes fontes de poluição marinha. Tudo começou a fazer mais sentido, e entendi que o chão da instalação era tão importante como as esculturas: era o território, o fundo do oceano que queria recriar com todos os seus fragmentos. Esta decisão deu-me também a certeza de que, para a instalação final no PANORAMA, exposição coletiva na Universidade Católica do Porto, queria desenvolver mais poríferas, integrar mais matéria reciclada e, acima de tudo, tornar o chão uma superfície viva.



*Imagem 28 – Registo Fotográfico, Abismo, em Serralves em Festa*

Foi também por esta altura que me apercebi de que ainda tinha de testar, para o som que acompanha a exposição, o uso de *piezos*<sup>8</sup>, e a mistura de gravilha por baixo do tecido, para que os passos do público gerassem pequenos ruídos amplificados – como se caminhassem sobre o próprio fundo marinho, pisando-o sem saber. Isto significa para mim uma metáfora clara do gesto inconsciente de contaminação — da forma como, sem sabermos, e mesmo quando não queremos, estamos a entrar no mar; a deixar nele as nossas pegadas de plástico, de têxteis, de resíduos. Estas duas experiências — a residência na OSSO e a exposição em Serralves — foram fundamentais para definir não só o rumo material da instalação, mas também a sua força simbólica. Fizeram-me perceber que o projeto estava a ganhar um corpo que era simultaneamente uma experiência visual, sonora, sensorial e crítica. A instalação estava a acontecer, a crescer, e o meu papel era continuar a escutar os materiais, a respeitar o que eles me pediam, e a aceitar que criar, aqui, era também assumir uma responsabilidade cívica. Com a chegada do verão e do sol que finalmente se fez presente em julho, pude retomar o trabalho com os plásticos de forma mais livre. A amenização das condições meteorológicas permitiu-me finalmente utilizar o espaço ao ar livre para pegar na minha pistola de ar quente e começar a derreter, moldar e permitir os plásticos que recolhi escorressem, ondulassem e criassem formas – como numa espécie de dança entre a gravidade, a luz e o próprio material.

---

<sup>8</sup> *piezos* são sensores piezoelétricos que funcionam através do efeito piezoelétrico — a capacidade de certos materiais gerarem uma voltagem elétrica quando sujeitos a pressão, vibração ou impacto. São muito usados em eletrônica para captar som, vibrações ou para produzir sinal sonoro.



*Imagem 29 – Registo Fotográfico, momento criação das algas*

As cores surgiam de maneira imprevisível: algumas vinham da aleatoriedade dos resíduos, outras eram inspiradas pelas tonalidades que observei em poríferas e corais (em vídeos e imagens subaquáticas), fascinantes e hipnotizantes, que me fizeram desejar reproduzir a beleza pura do oceano.

A ideia de capturar essa beleza num material que, por natureza, o destrói, trouxe-me um intenso sentimento de paradoxo e urgência: transformar destruição em contemplação. O processo era quase meditativo. Deixava que os plásticos se expressassem por si, sem tentar controlar cada dobra ou ondulação. A forma surgia do equilíbrio entre o acaso e a atenção cuidadosa, refletindo tanto o caos do oceano poluído quanto a sua força vital e orgânica. Cada peça tornava-se um fragmento vivo do mar, uma entidade que respirava e se movia, mas que também carregava consigo a memória de um ecossistema ferido.



*Imagem 30 – Registo Fotográfico, dum momento de observação de algas.*



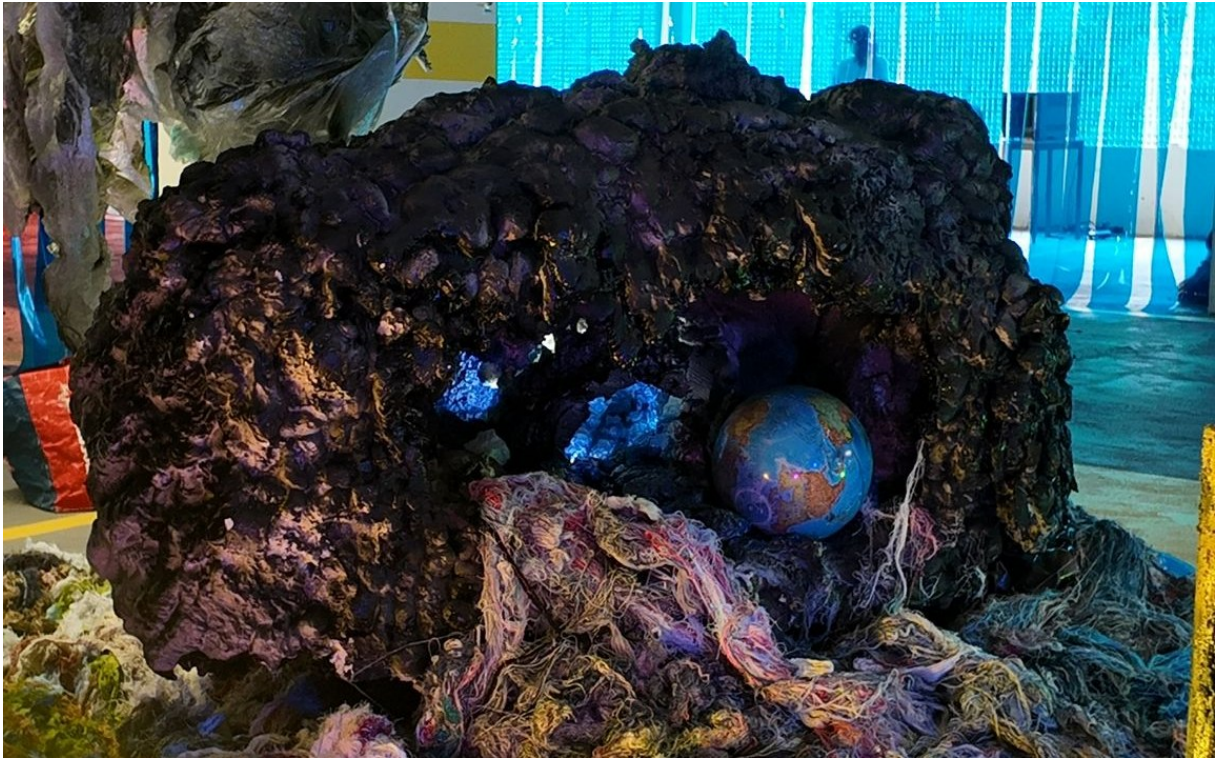
*Imagem 31 – Registo Fotográfico, em frente a um momento de inspiração para a escultura.*

A necessidade de encontrar um espaço adequado tornou-se urgente, pois o local anterior da faculdade onde trabalhava até então, não estaria disponível durante o mês de agosto. Após alguma procura, encontrei uma garagem que me permitia expandir a criação da caverna, transformando-a num verdadeiro penedo o rochedo dentro da instalação. A “infinite box” que havia imaginado criar anteriormente com espelhos deu lugar a algo mais visceral e físico: uma gruta sólida, um habitat que poderia pertencer a algum animal marinho imaginário. Esta rocha poluída tornou-se o eixo central da instalação, inserida no oceano de fios de tecido que já havia preenchido o chão, rodeada pelas poríferas e corais que se espalharam como um recife.

Neste novo contexto, o espaço ganhou profundidade e sentido: o rochedo/pedregulho funciona como uma presença escultórica que convida o público a circular, a baixar-se, a observar e a escutar o ambiente imersivo. A luz, cuidadosamente posicionada, cria sombras que aumentam a sensação de profundidade e mistério, sugerindo que há vida e movimento mesmo nos fragmentos de plástico e tecido que compõem o fundo do oceano.

Cada passo sobre o chão têxtil continua a gerar pequenos ruídos — como se estivéssemos a interagir com o próprio fundo marinho, lembrando-nos de que o impacto humano é inevitável, mas também que a consciência e a atenção podem transformar o olhar sobre este mundo. O processo, assim, permanece aberto e em constante diálogo com os materiais. O projeto não se

trata apenas de reproduzir formas naturais, mas de criar um ecossistema sensorial que combina crítica ambiental, experiência estética e participação do público. A caverna, agora transformada num rochedo vivo, concentra todas estas ideias: a vulnerabilidade do mar, a beleza das formas subaquáticas, a presença inquietante do lixo e a possibilidade de reflexão e transformação.



*Imagem 32 – Registo Fotográfico, resultado final, PANORAMA 2025*

## 4 Reflexão Crítica

### 4.1 Comparação de resultados obtidos com objetivos propostos

*Abismo* tinha, como objetivos propostos centrais, a exploração da vulnerabilidade dos ecossistemas marinhos face ao impacto humano, com especial foco nas algas enquanto protagonistas da produção do oxigénio e sustentação da vida nos oceanos, assim como a transformação de resíduos plásticos em esculturas como forma de consciencialização ambiental. Pretendia-se criar uma instalação imersiva que combinasse estética, materialidade e reflexão crítica sobre o Antropoceno, integrando luz, textura e interatividade para gerar um experiência sensorial e simbólica para o público. Nos resultados obtidos, verificou-se uma mudança relativamente ao inicialmente proposto: para além do uso de plástico, outros materiais passaram a integrar a peça, como um móvel (também ele recuperado do lixo), fios de algodão, betão e poliuretano.

Esta inclusão alterou a ideia inicial de utilizar somente materiais descartados mas, para mim, permitiu-me criar uma narrativa interessante sobre como estamos habituados à facilidade e, enquanto artista, a certos materiais – muitas vezes sem a perceção dos seus efeitos nocivos. Durante o desenvolvimento do projeto, quase todos os objetivos inicialmente traçados foram amplamente alcançados. A recolha de materiais descartados encontrados em ecocentros (nomeadamente, na Lipor) e a sua transformação em esculturas de algas e outros elementos marinhos, cumpriu a intenção de reutilização criativa de resíduos, evidenciando o paradoxo entre destruição e regeneração que caracteriza a poluição nos oceanos. A instalação conseguiu transmitir visualmente a temática central do projeto, explorando elementos que remetem para a poluição dos oceanos e a fragilidade dos ecossistemas marinhos. A experiência imersiva permitiu ao público perceber, de forma sensorial, a relação entre o impacto humano e os ambientes marinhos, cumprindo eficazmente o objetivo de comunicar visualmente a mensagem do projeto.

A obra conseguiu também dialogar com conceitos teóricos que fundamentam o projeto, nomeadamente o *Chthulucene* de Donna Haraway (2023) e *Synthetic Worlds* de Esther Leslie (2005), reforçando a interdependência entre humanos e não-humanos e promovendo uma perspetiva ecológica integrada. Alguns objetivos secundários, como a simulação precisa da criação de efeitos contínuos de movimento e som, foram parcialmente limitados por constrangimentos técnicos, mas não comprometeram a mensagem central da obra. A materialidade das esculturas e a escolha de resíduos plásticos permitiram, ainda assim, cumprir o propósito para uma sensibilização ambiental e crítica ao consumo excessivo, refletindo a vulnerabilidade e resiliência dos ecossistemas marinhos.

Em síntese, *Abismo* conseguiu transparecer de forma concreta os objetivos propostos, equilibrando intencionalidade conceptual e impacto estético. A obra reforçou a reflexão sobre a crise ecológica e a necessidade de repensar a relação entre humanos e não-humanos, demonstrando que a arte pode ser ela mesma um meio poderoso de transformação material e conceptual.

#### 4.2 Constrangimentos da produção

Ao longo deste processo, confrontei-me com várias limitações que, embora previsíveis em teoria, ganharam um peso particular à medida que o projeto se concretizava. Uma das tensões mais evidentes foi a dificuldade de manter uma coerência absoluta entre os princípios do projeto – nomeadamente o reaproveitamento de resíduos e a consciência ecológica – e a realidade prática da sua execução.

Apesar do esforço em trabalhar com materiais descartados e em minimizar o impacto ambiental, constatei que, por vezes, era inevitável recorrer à compra de certos elementos (como a película espelhada, ou o uso de betão e poliuretano), cujos impactos ambientais são significativos. A escolha do betão, em particular, colocou-me num dilema ético: trata-se de um material altamente poluente, cuja produção liberta grandes quantidades de CO<sub>2</sub>, o que está em dissonância com a mensagem crítica do projeto. Esta contradição fez-me questionar até que ponto é possível, na prática, realizar uma obra verdadeiramente “sustentável”. Por vezes, temi que a mensagem do projeto se diluísse ou fosse interpretada de forma errada – que, em vez de gerar consciência, pudesse ser vista como mais um exemplo de produção artística que contribui para o problema que denuncia. Essa sensação de incoerência foi um dos constrangimentos mais desafiantes do processo, não apenas a nível técnico, mas sobretudo ético e emocional.

Surgiu também a necessidade de adaptar o processo criativo às condições físicas e logísticas disponíveis. Trabalhar com resíduos e materiais reaproveitados implica, desde logo, uma relação mais imprevisível com a matéria – não é possível planear exatamente o que se vai encontrar ou em que estado. Para além disso, surgiu uma limitação concreta e contínua: a impossibilidade de trabalhar com certos materiais num espaço interior seguro. Para derreter plástico, por exemplo, tive de improvisar e realizar todo o processo ao ar livre. Isso significa que o trabalho ficou diretamente condicionado pelas condições meteorológicas: os dias de chuva ou demasiado vento impossibilitaram a continuação do processo, fazendo com que o tempo – no sentido literal e climático – se tornasse um fator determinante na progressão da obra. A ironia não me escapa ao falar de um planeta em desequilíbrio climático, dependendo

eu próprio do clima para poder trabalhar. Este ciclo de dependência torna-se, de certa forma, parte narrativa da obra.

Outro constrangimento relacionou-se com a dimensão sonora do projeto. Desde cedo surgiu a ideia de integrar piezos para captar o ruído dos visitantes ao circular pelo espaço, transformando o movimento humano em parte ativa da instalação. No entanto, apesar das várias tentativas, esta intenção acabou por não se concretizar totalmente. Erros de ligação, dificuldades técnicas inesperadas e a incerteza quanto à fiabilidade do sistema levantaram dúvidas sobre a viabilidade de integrar esta camada sonora. Esse impasse levou-me a hesitar entre insistir na sua implementação ou aceitar que se tratava de uma ideia que, naquele contexto, teria de permanecer apenas em fase de esboço. Essa sensação de limite, ainda que frustrante, acabou por revelar-se também uma aprendizagem importante, mostrando-me que nem sempre é possível materializar todas as intenções iniciais e que o próprio processo criativo é feito destes cortes e negociações.

Este conjunto de constrangimentos trouxe ainda um desafio pessoal: o de contrariar a ideia romântica de que se pode criar apenas quando se “sente vontade” ou “inspiração”. Neste projeto, o tempo impôs-se como força maior, obrigando-me a uma disciplina diferente, menos centrada no impulso momentâneo e mais atenta ao que era possível naquele dia, naquela hora. Aprendi, assim, a escutar não só os materiais, mas também o ambiente exterior, integrando-o no próprio ritmo de criação.

#### 4.3 Reflexão sobre processo de aprendizagem

O processo de criação do projeto *Abismo* permitiu-me desenvolver competências técnicas, criativas e reflexivas de forma integrada. Mais do que adquirir apenas conhecimentos sobre manipulação de materiais ou montagem de instalações, aprendi a escutar e dialogar com os próprios resíduos, permitindo que fossem eles a orientar o gesto criativo. A prática de transformar plásticos, esferovite, tecidos e outros desperdícios em esculturas orgânicas e com alguma carga sensorial reforçou a minha capacidade de observação, paciência e adaptação, bem como a importância de equilibrar controlo e acaso na criação artística.

O contacto direto com o lixo no ecocentro da Lipor e a experimentação prática de diferentes materiais foram fundamentais para compreender a dimensão simbólica e crítica do projeto. Esta experiência trouxe uma maior consciência sobre a nossa responsabilidade enquanto produtores de resíduos e a urgência de refletir sobre os hábitos de consumo, traduzindo essas reflexões em formas, cores e texturas. A residência artística na OSSO e a exposição em Serralves

representaram momentos de aprendizagem essenciais, que me permitiram sair da minha zona de conforto e viver intensamente com a peça, acordando e adormecendo com ela. A exposição em Serralves permitiu testar o impacto da obra sobre o público e ajustar o percurso sensorial que pretendia para a instalação. Esta experiência revelou-me, ainda, a importância de criar espaços imersivos e de uma narrativa coerente, onde cada elemento – desde o chão coberto em têxtil às esculturas de poríferas e corais – contribui para uma experiência crítica e estética integrada e interligada. Aprendi também a lidar com as limitações técnicas que iam surgindo, a improvisar soluções e manter a calma perante situações inesperadas – como a necessidade de adaptar materiais ou encontrar novas estratégias para alcançar os efeitos desejados de luz, som e interação com o público. Estes momentos reforçaram a minha capacidade de planeamento flexível, tomada de decisão intuitiva e experimentação consciente – competências essenciais em processos criativos complexos.

Por fim, este projeto contribuiu para o meu crescimento pessoal, ao reforçar a importância da escuta dos materiais e do tempo como elemento do processo criativo. Aprendi que criar é simultaneamente um ato de responsabilidade ética, sensorial e poética, e que a arte pode ser um instrumento poderoso para sensibilizar, questionar e transformar.

## Referências

- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Carrington, D. (2024, 14 novembro). Global plastic production must be cut to curb pollution, study says. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/environment/2024/nov/14/global-plastic-production-cut-pollution-waste-un-treaty>
- Crutzen, P. J. (2002, 3 de janeiro). Geology of mankind. *Nature*, 415(6867), 23. <https://www.nature.com/articles/415023a>
- Haraway, D. J. (2023). *Ficar com o problema: Fazer parentes no Chthuluceno* (A. L. Braga, Trad.; 1.ª ed.). São Paulo: n-1 Edições.
- Hughes, T. P., Barnes, M. L., Bellwood, D. R., Cinner, J. E., Cumming, G. S., Jackson, J. B. C., Kleypas, J., van de Leemput, I. A., Lough, J. M., Morrison, T. H., Palumbi, S. R., van Nes, E. H., & Scheffer, M. (2017). Coral reefs in the Anthropocene. *Nature*, 546(7656), 82–90. <https://doi.org/10.1038/nature22901>
- Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica* (C. I. da Silva, Trad.). Editora 34.
- Latour, B. (2017). *Down to Earth: Politics in the new climatic regime*. Polity Press.
- Latour, B. (2017). *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime* (C. Porter, Trans.). Polity Press.
- Organização das Nações Unidas. (2023, junho). *A ONU e a crise climática: desafios e soluções*. <https://news.un.org/pt/story/2023/06/1815442>
- Pekow, C. (2022, 2 fevereiro). As world drowns in plastic waste, U.N. to hammer out global treaty. *Mongabay*. <https://news.mongabay.com/2022/02/as-world-drowns-in-plastic-waste-u-n-to-hammer-out-global-treaty/>
- Rangel-Buitrago, N., Galgani, F., & Neal, W. J. (2024). The geological footprint of plastics. *Science of the Total Environment* 940, 173693.
- Sully, S., Burkepile, D. E., Donovan, M. K., Hodgson, G., & Van Woesik, R. (2019). A global analysis of coral bleaching over the past two decades. *Nature Communications*, 10(1). <https://doi.org/10.1038/s41467-019-09238-2>
- UNESCO. (2018) *Bem-vindo ao Antropoceno*. [PDF] [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000261900\\_por/PDF/261900por.pdf.multi](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000261900_por/PDF/261900por.pdf.multi)

## Bibliografia

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press. DMTan. (2018, 10 de março). The noise in between – An interview with Ivan Seal (The Quietus). <https://dmtan.com/2018/03/10/the-noise-in-between-an-interview-with-ivan-seal-the-quietus/>

Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna. (2022). *Hugo Canoilas Moldada na escuridão* [Exposição] Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian <https://gulbenkian.pt/cam/agenda/hugo-canoilas-moldada-na-escuridao/>

Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. (2020). *Hugo Canoilas: Pólipos cnidários reparados pelo olhar do observador* [Exposição]. Porto: Fundação de Serralves. <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2010-hugo-canoilas/>

Ganz, S. (n.d.). Sayaka Ganz – Official website. Recuperado 31 de agosto de 2025, de <https://sayakaganz.com>

Koizumi, M. (2008, 29 de janeiro). *Miwa Koizumi plastic water bottle project* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5BxirXUhdyg>

Leslie, E. (2012, May 17–20). The black spectrum – from coal to colour. Paper presented at *The Penzance Convention*, Penzance, UK. Unpublished. <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/49439/>

MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. (2018). *Tadashi Kawamata: Over Flow*. <https://maat.pt/en/exhibition/tadashi-kawamata-over-flow>

MUDAM Luxembourg. (2024). *Agnieszka Kurant: Risk Landscape*. <https://www.mudam.com/exhibitions/agnieszka-kurant>

Project Vortex. (n.d.). *About*. <https://www.projectvortex.org/>

Socrates Sculpture Park. (n.d.). *Miwa Koizumi*. <https://socratessculpturepark.org/artist/miwa-koizumi/>

The Green Side of Pink. (2023, 18 de janeiro). *Green artists making waves across the world*. <https://www.thegreensideofpink.com/design-en/art/2023/green-artists-making-waves-across-the-world/?lang=en>

## APÊNDICE A

### Esboços / Fotografias

[Conteúdos produzidos pelo autor deste relatório]



Imagem 33,



Imagem 34 – Estudo de Cores



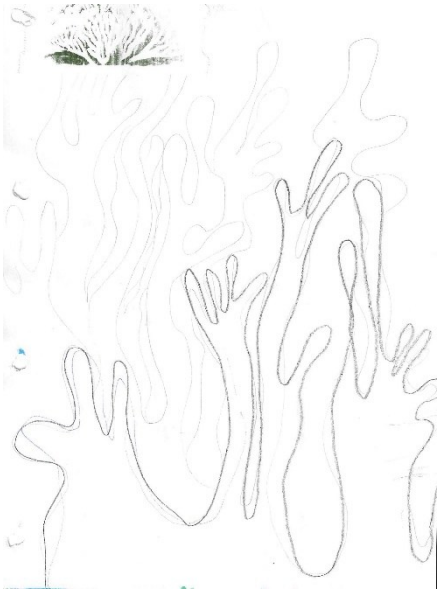
Imagem 35,



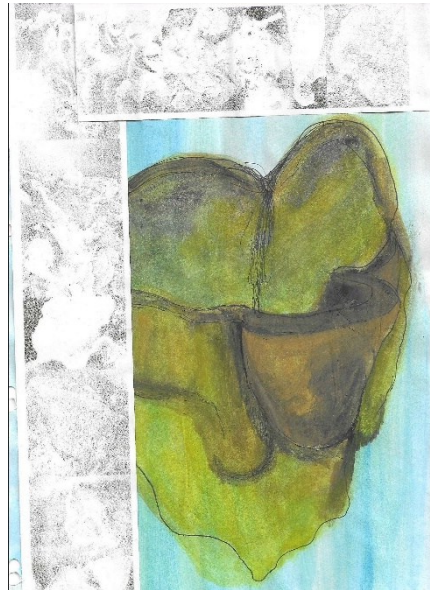
Imagem 36,



Imagem 37,



*Imagem 38,*



*Imagem 39,*



*Imagem 40 - Estudos de Formas*



*Imagem 41- Registo de Lixo, no meio da Natureza*



## APÊNDICE B

### Resultado das peças



*Imagem 42 - Início da Estrela*



*Imagem 43 - Fim da estrela*



*Imagem 44- Porifera no Pneu, fase inicial*



*Imagem 45- Porifera no pneu, finalizada*



*Imagem 46 – Processo dum das poríferas.*



*Imagem 47 – Registo Fotográfico, processo trabalho numa porífera.*